تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة

The synchronization of performance and scene action in postmodern theater performances

أ.د. نشأت مبارك صليوا
عادل خليل ابراهيم

كلية الفنون الجميلة_ جامعة الموصل

Adel Khalil Ibrahim
DR. Nashat Mubarak sliwa

https://orcid.org/6939-2048-0002-0000

07703026509
07707494128

adel.22fap1@student.uomosul.iq
nashat1978@uomosul.edu.iq

College Of Fine Arts , University Of Mosul, Iraq

ملخص البحث :
ان الأداء التمثيلي قد انفتح على مفاهيم جديدة وموسعة من خلال استيعاب العديد من العلوم والتلاقح معها وتوظيفها في بنيته من أجل الوصول الى خلق معطيات جمالية وفنية جديدة قادرة على التعبير عن المضامين التي يحملها الممثل، والمتمثلة برسائل العرض وبشكل اكثر فاعلية نظرا لما آلت اليه الموضوعات من تداخل والتباسات عبر تطور الزمن، فكان لمفهوم التزامنية التأثير الفاعل في تطوير عمليات الأداء واتساعه وخصوصياته، ومحاولته التعبير عن المضامين والتفاعل معها، ومن خلال ما تقدم من إيضاح فقد استمد الباحث موضوع بحثه (تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة) وتأسيساً على ما سبق فقد قام الباحث بتقسيم دراسته الى أربعة فصول وهي كالتالي:

الفصل الأول وقد تضمن الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه، وأهدافه، وحدوده، وتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً.

أما الفصل الثاني فانقسم الى مبحثين ،الأول بعنوان التزامنية في الفكر البنيوي والنظرية النسبية، أما الثاني فهو تزامنية أداء الممثل وعناصر الفعل المشهدي. ثم توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

اما في الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واحتوى على عينة البحث ومنهجية البحث ثم تحليل العينة. اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث ومناقشتها، نذكر أهمها:

1. تحققت التزامنية من خلال تداخل الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، سواء على مستوى التداخل بين الممثلين والتشكيلات الجسدية أو على مستوى الترابط بين عوالم الخشبة وصالة المتفرجين كما حدث في مشهد خروج الممثلين الذين يؤدون أدوار الولادات وتداخلهم بأداءاتهم الجسدية مع البطل مسعد.

2. فتحت التزامنية عمليات الأداء التمثيلي نحو آفاق من التجاور والترابط بين عناصر الفعل المشهدي التي تناغمت لتقدم صور مشهديه مبتكرة وخلاقة تسهم في صناعة جذب بصري للمتفرج نحو أفق الحدث الأدائي التمثيلي في جميع مشاهد العرض المسرحي.

بالإضافة إلى الاستنتاجات، وأهمها:

1. تسهم التنوعات التي تخلقها التزامنية في توظيف اشكال متعددة في آن واحد تمنح للأداء تنوع بصري يزيد من فاعلية المعنى بالنسبة للأداء والتلقي والجذب بالنسبة للمتفرج.

2. عملية تضمين مستويات متعددة من الزمن داخل نسق الأداء التمثيلي يمنح للأداء فاعلية حركية مستمرة وينبي منظومة لا نهائية من الأحداث.

لتليها المقترحات والتوصيات التي قدمها الباحث من أجل الإفادة منها في مسيرة البحث العلمي والمجال التطبيقي، وأختتم البحث بثبت المصادر والمراجع ثبت المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : التزامن ، الأداء، ما بعد الحداثة .

Abstract :

Theater performance has opened up to new and expanded concepts by absorbing and cross-breeding with various sciences and employing them in its structure in

order to reach the creation of new aesthetic and artistic data capable of expressing the contents carried by the actor, represented by the messages of the performance and in a more effective way due to the development of topics into overlaps and ambiguities over time. The concept of synchronicity has had an effective impact on the development of performance processes, its expansion and its characteristics, and its attempt to express and interact with content.

Based on the foregoing, the researcher derived the subject of his research (Synchronicity of performance and scenic action in postmodern theater performances). Based on the above, the researcher divided his study into four chapters; the first chapter is dedicated to the methodological framework. This chapter included the research problem, the importance of the research and the need for it, its objectives, its limits, and the identification and definition of terms procedurally.

Chapter II tackles the theoretical framework of the research. It was based on two sections, the first of which was entitled Synchronicity in Structural Thought and Relativity Theory, and the second of which was entitled Synchronicity of Actor Performance and Elements of Scenic Action, which discussed the elements of the action that establish the synchronous scene in the theatrical performance. Chapter III included the research procedures and contained the research sample, the research methodology, and then the analysis of the sample. Chapter four included the research results and their discussion, including the most important of which are:

1_Synchronicity was achieved through the overlap of the general with the specific and the subjective with the objective, whether at the level of overlap between the actors and the physical formations or at the level of the link between the worlds of the stage and the audience hall, as happened in the scene of the exit of the actors who play the roles of births and their overlap with their physical performances with the hero Masoud.

2_Synchronicity opened up the processes of theatrical performance to horizons of juxtaposition and connection between the elements of the scenic action that harmonized to present innovative and creative scenic images that contribute to creating a visual attraction for the viewer towards the horizon of the theatrical performance event in all scenes of the theatrical performance.

In addition to the conclusions:

1_The diversities created by synchronicity in employing multiple forms at once give the performance a visual diversity that increases the effectiveness of meaning for performance, reception, and attraction for the viewer.

2_The process of embedding multiple levels of time within the performance structure gives the performance continuous kinetic effectiveness and reveals an endless system of events.

The researcher presented a set of recommendations and suggestions that can be benefited from in the course of scientific research and the applied field.

References

The research concluded with a list of sources and references.

Keywords: Synchronization, Performance, Postmodernism.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

- **مشكلة البحث:**

ان النزوع نحو معالجة الزمن على وفق المقتضيات الفنية داخل العمل الفني يأتي من كونه يعد الفاعل الأهم الذي بموجبه تتم صياغة العلاقات بين البنى المؤسسة للشكل الكلي النهائي للصورة الفنية ومعناها، فالزمان يمتلك أشكالاً متباينة من حيث البساطة أو التركيب والتعقيد، وأكثر الأشكال تركيباً هو الشكل التزامني والذي بموجبه يحاول الفنان البحث في العوالم والأزمنة غير المألوفة عن المدهش والمغاير وخلق قيم ترابطية بين مشاهد منفصلة من تلك العوالم ليشكل منها حدثاً انياً لا تحده تقسيمات زمنية ويمتلك دلالة ومعنى واحد.

ان التجربة التزامنية في العمل الفني تتمحور حول اللحظة الآنية وعملية الوعي بهذا الآن أو بهذه اللحظة الحاضرة التي يجب أن تكون لحظة مزدحمة بالمعنى لكونه يمثل انعكاساً للامتداد الزمني بكل ابعاده، لحظة قادرة على مشاكسة الذهن من خلال قدرتها على استيعاب مجموعة أزمنة مترابطة يتم بموجبها تشكيل الصورة التزامنية داخل الفضاء الفني، حيث يكون للزمان الأهمية في ترابط مقومات وعناصر تلك الصورة بكل ابعادها سواء على مستوى الابعاد المادية أو الأبعاد الذهنية، فهو يخلق نوع من العلاقات والتوافقات بين عناصر متعددة في آن واحد ليصل بالصورة الفنية الى التنوع والتعدد .

لقد استطاعت التزامنية ان تجري تحولات متعددة في الانساق الدلالية في المسرح من خلال خلخلتها للزمن وحركيته والذي ينعكس على حركية العناصر المؤسسة للفعل المشهدي المسرحي، مما جعل اللحظة الأدائية قادرة على استيعاب كل تلك العناصر المتفاعلة فيما بينها في لحظة معينة من أجل تقديم تصورات جمالية وفكرية متقدمة في عمقها وطروحاتها المعرفية، فالاتفاقات الزمنية التي تحدث بين الممثل وأي عنصر آخر من عناصر الفعل المشهدي بإمكانها أن تشكل حدثا تزامنيا يستوعب تعددية المشاهد المنفصلة ويؤسس للوحدة بينها.

ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (آليات التزامن بين الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة) كمحاولة للوقوف على معطيات التزامنية في الفعل المشهدي وتأثيرها على شكل الاداء المسرحي في عروض ما بعد الحداثة.

- **اهمية البحث والحاجة اليه:**

تكمن اهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على مفهوم جديد يتعلق بعمليات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي، فضلاً عن استيضاح الرؤى الفكرية للتزامنية والبحث عن الاليات التي تتجلى من خلالها في الاداء التمثيلي، اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص.

- **هدف البحث: يهدف البحث الى:**

اولاً: تعّرف آليات التزامن بين الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة.

- **حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:**

حد الزمان: 2009.
حد المكان: العراق – الموصل.
حد الموضوع: دراسة تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة في عرض مسرحية (السكون).

- **تحديد المصطلحات:**

اولاً: التزامنية لغةً: ورد مصطلح التزامن في المعجم الموسوعي على النحو التالي " يقال عن واقعين ألسنيين إنهما تزامنيان عندما ينتميان إلى تزامن واحد، أي عندما يكونان على حد سواء موجودين في مرحلة معينة من تطور اللسان "(Silami,2001,p.586).

والتزامنية : " لفظة تزامنية (من اللفظ اللاتيني Sun=مع، و Chronis = (الزمن المسهم الذي نعيش فيه) في دلالتها المباشرة جدا وبتدقيق تام، تزامن حدثين متغايرين في طبيعتهما عموما، احدهما ذو خصيصة فيزيقية وذاتية، والاخر ذو خصيصة فيزيقية وموضوعية. حيث ان بقائهما يصنع معنى للشخص الذي يعيش هذا التزامن "(Amy and others,2022,p.70).

التزامنية اصطلاحاً : اما يونغ فقد عرف التزامنية على انها : " التوافق زمانيا، أي الوقوع في زمن واحد لحادثتين او اكثر غير مرتبطتين ببعض بعلاقة سببية ولهما نفس المعنى أو معنى متشابه...وهي ايضآ تزامن وقوع حالة نفسية معينة مع حادثة خارجية أو أكثر والتي تبدو متماثلة من ناحية المعنى للحالة الذاتية الآنية وفي حالات معينة بالعكس "(**Jung**,1977,p.441).

والتزامن كما يعرفه بول ريكور" هو وجود الكثرة في وقت واحد بعينه "(Ricoeur,2006,p.76) ، والتزامن فلسفياً : هو " اتفاق زمني في وقوع أحداث منفصلة في المكان "(Rosenthal& Yudin,1980,p.122).

ثانياً: الأداء لغةً: جاء في لسان العرب (لأبن منظور) عن الأداء :- قيل : اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تئده القوم تئديآ أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، ولكل ذي حرفة اداة : وهي التي تقيم حرفته ، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو اداة ومؤد: شاك في السلاح ، وقيل: كامل اداة السلاح ، وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الاداء(Ibn Manzur,bt,p.46).

الأداء اصطـلاحـاً: يعرف (ريتشارد ششنر) الاداء بأنه " السلوك المستعار"(Yugatyrev,1986,p.48). وقد عرفه جيلين ولسن في القاموس الفلسفي " بأنه يعادل الانجاز ، أن اي اداء لابد وأن يشمل على قدرآ معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي من خلالها يتم الأداء "(Wilson,2000,p.8).

ثالثاً: ما بعد الحداثة لغةً:

ما بعد الحداثة اصطلاحاً: هي " مجموعة من الافكار الطاردة للحداثية على انها فصلا من فصول التأريخ التي لزم تجاوزها ووجب غلقها "(Group of authors,2018,p.10) كما انها توجه " نحو الصيغ المفتوحة واللغوية والتعبيرية وغير المترابطة وغير المتموضعة وغبر المقررة، تلاقح الأجزاء، سيادة التشظي والرغبة في عدم الصنع، وفي استحضار الصمت ، والانحراف نحو كل تلك الاتجاهات ومع ذلك تستخدم مضاداتها تماما ووقائعها، وحقائقها المغايرة "(Whitmore,2021,p.12). وكلمة ما بعد الحداثة postmodernism " تشير عموما الى نوع من الثقافة المعاصرة، ولكن مصطلح ما بعد التحديث postmodernity يعني فترة تأريخية معينة، ان فكرة ما بعد التحديث هو اسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية الحقيقية، والعقل، والهوية، والموضوعية، وفي فكرة إتجاه العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لا خيار سواها "(Eagleton,2000,p.7).

ما بعد الحداثة اجرائيا: عبارة عن عملية تحطيم لكل الثوابت في العمل المسرحي ودعوة لانفتاح الأداء التمثيلي على كل ما يجاوره ومحاورته والاستفادة منه في تدشين صورة أدائية ذات دهشة جمالية وابعاد بصرية مغايرة للسائد قادرة على تقديم دلالات متعددة في ان واحد بعيدا عن سلطة المركز والوحدة وعلى المستويين الفني والدلالي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : التزامنية في الفكر البنيوي والنظرية النسبية:

اولا: التزامنية في الفكر البنيوي:

1 _ فرديناند دي سوسير:

لقد طرح (دي سوسير) في دراساته اللغوية ثنائيات عديدة كاللغة والكلام، والتتابع والترابط، والتزامن والتعاقب، وهي ثنائيات فاعلة في عملية سيرورة وتكون الأنساق الداخلية للنص, فالتزامن عنده " هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية...فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت مفهوم التزامن"(Hamad,e.d,p.147) ، ففي علاقتي الحضور والغياب تتحدد عندنا علاقة ثنائية جديدة يحكمها الدال والمدلول" فالدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصور الذهني، والمدلول هو الجانب الذهني للدال(للصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية مع التصور الذهني أو هي الكل المتآلف من دال ومدلول، وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، إلا أن اتحادهما يؤلف بنية الدلالة"(Hamad,e.d,p.14) فصحيح ان التزامنية تختلف من ناحية كون الحدث الداخلي هو الذي يسبق الحدث الخارجي على عكس علاقة الدال والمدلول إلا ان كلا العلاقتين لا تتحدد عندهما صورة واضحة المعالم ما لم تقترن اجزائهما مع بعض بغض النظر عن عامل الأسبقية الذي يحكم الأجزاء.

لقد كان دي سوسير " يحبذ دراسة اللغة بوصفها ظاهرة متزامنة...في مقابل الدراسات التي تتناول اللعة باعتبارها ظاهرة متتابعة "(Struck,1996,p.13) وان " البنيوية برمتها ذات نظرة متزامنة بالضرورة، فهي تعنى بدراسة النظم أو البنى التي انتجتها على أمل تفسير عملها الراهن"(Struck,1996,p.14) " أما الجانب الايجابي في الزمان فيكمن في المحافظة على وحدة اللسان وهويته من خلال استمراريته التي ترى في ان الافراد المتكلمين بلسان معين يمتلكون الاحساس بأنهم يتكلمون اللسان نفسه، والزمان عنصر فاعل في انفلات اللسان من ارادة الفرد والجماعة على حد سواء والانتقال به من جيل الى اخر ومن عهد الى اخر ... ويضمن الزمان للسان ارتباطه بالماضي واستقراره في الحاضر، وهو ما يحرم الافراد من اي حرية في تغيير لسانهم تغييرا عاما ومفاجئا واراديا "(Gholfan,2017,p.200) فتقل المبادرة الفردية على حساب الجماعة التي تكون خاضعة لذات اللسان على تعاقب فتراتها الزمنية .

لقد كان لسوسير اهتمام كبير بدراسة اللسانيات من منظور زمني وفق ثنائيات زمنية متعددة، وهذا الاهتمام لم يكن اعتباطيا قط، بدليل ان الاستفهامات الكثيرة التي طرحها سوسير حول تلك العلاقة التي تربط اللسان بالزمان كانت قد أدت الى عديد من المفاهيم والخلاصات " وهي ضرورة الفرق بين النظر الى (حالة لسان) التي تحيل على وضع اللسان في لحظة محددة في الزمان والمكان و(تحول اللسان في الزمان) اي تابعة عبر التأريخ. وحالة اللسان بالمعنى الأول، ستسهم في ظهور مفهوم (التزامن) الذي يقابله مفهوم (التعاقب) الذي يحيل على تطور اللسان وتدرجه زمنيا "(Gholfan,2017,p.209) لقد اكد سوسير على العزل بين الدراسة التعاقبية والتزامنية، حيث أن " مبدأ أولوية الوصف التزامني يفهم منه عادة أنه يحمل ما تضمن أنه بينما يعتمد الوصف التزامني على الوصف التاريخي، فأن الوصف التاريخي يفترض سلفا التحليل التزامني السابق للحالات المتتابعة التي تمر من خلالها اللغة في مجرى تطورها التاريخي "(John,1987,p.78) حيث ان هناك اتصالات او ترابطات على مستوى الحاضر والماضي تتقيد بها الكلمة والجملة على حد سواء وتجمعهما علاقة تأثر وتأثير، وعلاقات الترابط هذه التي نتحدث عنها " هي علاقات غياب، تقوم على صلة الكلمات الحاضرة في الجملة بغيرها من الكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها، فنحن لا نرتب الكلمات التي نذكرها في الجملة على اساس من تتابعها المحسوس في زمن النطق أو الكتابة فحسب، بل على اساس من عملية اختيار ضمنية، نستبقي معها بعض الكلمات ونستبعد غيرها من مخزون اللغة التي نستعملها ، بحيث تظل الكلمات الغائبة مؤثرة في الكلمات الحاضرة، وعلى نحو تسهم فيه الكلمات الغائبة في تحديد معنى الكلمات الحاضرة "(Creswell,1993,p.415).

لقد استفادت البنيوية من طروحات سوسير ودراساته اللغوية المتعلقة بالتزامن، من حيث أنها جعلت مبدأ التزامن والتعاقب السوسيري كأساس من الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها " فالدراسة التزامنية كان لها الفضل في الفصل بين دراسة النص الخارجية والقراءة البنيوية الداخلية، فالبنيوية ترى أن الأبنية الأساسية للعمل الأدبي تتطلب دراسة تزامنية، و قد استقت إياه من المنهج اللساني وبذلك ظهر مفهوم التزامن ليتولى دراسة العلائق اللغوية داخل نسقها، وبغض النظر عن كل التغيرات فهي منهجا علميا يدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية وذلك بتحليلها والكشف عن ارتباطاتها الموضوعية ثم إعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة أسمى من بنيانها الأول تتيح لنا تبيين بنيته الخفية "(Muhammad,2014,p.98-99) ، فالبنى تخضع لعمليات تفكيك وإعادة بناء باستمرار للعلاقات التي تربط البنى الداخلية للنص بعيدا عن المؤثرات الخارجية

المتمثلة بدراسة ما حول النص، فالعلاقة تبقى محكومة وفق حركة البنى الداخلية وبين المنظومة الفكرية للقارئ، وما ينتج من قراءات جديدة هي بالضرورة خاضعة لمبدأ تداخل زمني بين زمن القراءة وزمن توليد المعطيات والمعاني الجديدة.

2 _ هانس روبرت ياوس :

ان نظرية التلقي التي طرحها ياوس والتي تقوم على " فكرة الاتصال على اساس الأثر والاستجابة "(Holp,1994,p.21) هي محاولة لاستكمال او تعويض النقص في طرح البنيويين من حيث اعتمادهم النص كمرجع اساس، ومن اجل خلق عملية تواصلية بين هذا النص والمتلقي فقد طرح ياوس هذه النظرية لخلق طرف ثان في معادلة (النص _ المتلقي) وبالتالي الوصول الى نوع من التفاعلية بين القطبين فهي تزامنية " تقوم على عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص القرائي "(Abbas,1996,p.14) وهذا الفهم يفسح المجال امام خلق فضاء تحاوري بين اقطاب تنتمي الى ازمنة مختلفة من اجل انتاج نص جديد ومتكامل.

فحسب ياوس هناك تجاوبا آني بين المتلقي والفاعلية الكامنة في بواطن العمل الابداعي تنتج من تأثير المتغيرات الزمنية لفكرة العمل الابداعي ذاته " فحقيقة الفن وأجزاءه، وطابعه الخاص كانت تترابط فيما بينها لتؤدي وظيفة في أنسجام العالم الرمزي (المحاكاة) ، فتخلق بذلك نوعاً من التأثير والأستجابة"(Khader,1997,p.143) فالمبدع وهذا الحال مطالب بتفعيل خاصية الدلالة الزمانية ليستطيع من خلال نتاجه ايصال فكرته وتوجيهها وبالتالي الوصول الى تحقيق شرط الاستجابة المؤثرة عند المتلقي والتأثير به .

ويرى الباحث انه إذا كان المكان والزمان مختلفين، فإن التزامن على وفق نظرية التلقي يحدث حين يكون هناك متلقٍ في موقف يسمح له بتجربة الأحداث بطريقة متزامنة، بغض النظر عن الاختلافات في المكان والزمان. فهنا يعتمد التزامن على توازن الأحداث والتوقيت في الحدث الذي يتم تلقيه، ويمكن للمتلقي أن يشعر بتوازن هذين الحدثين وإن اختلف الزمان والمكان. فهذا يسهم في تعزيز تجربة التلقي في فهم المراد.

لقد رأى ياوس ان هنالك ضرورة تدفع باتجاه عملية يتم من خلالها تناول تأريخ الأدب ودراسته بشكل تعاقبي وتزامني بغية الكشف عن تلك العلاقات فيما بين الآداب من خلال العديد من الخطوات التي جاءت بها نظرية التلقي، حيث أكدت على " الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني، وذلك من خلال التشديد على اهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليل التزامني والتحليل التعاقبي في عملية تحليلية واحدة، بمعنى ان افق الانتظار

قائم بشكل اساسي على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه "(Khader,1997,p.145) وهذا يتم من خلال دراسة افقية تتمثل في عملية ترابط البنيات الداخلية للنص نفسه مع النصوص الاخرى التي تنطوي تحت يافطة الجنس الادبي لذات النص، وبناء عمودي يتمثل بدراسة الاثار الماضية للآدب بشكل تعاقبي وذلك لمعرفة المرجعيات وفهم التأثيرات الحاصلة في هذا النص.

ان غادامير يذهب الى ان " عملية الفهم هي تلك العملية التي تهدف الى نسف الحواجز بين الماضي والحاضر، وهذا هو الفهم التاريخي الي يعبر عنه ياوس، واندماج الماضي والحاضر في عملية الفهم او ما يعرف بانصهار الافاق "(Sabbagh,2016,p.44) وهذه الافاق التي تتكون منها عملية فهم النص تتمثل اولا بتاريخ النص(الماضي) وما يترتب عليها من فواعل واحكام، وثانيا تأريخ المؤول او القارئ الفاعل والذي يتمثل باللحظة الانية او (الحاضر)، وانصهار هذه الافاق واندماجها بشكل تزامني هو الذي يصنع علاقة تفاعلية فيما بين الافاق، حيث ان " افق الحاضر لا يمكن له مطلقا ان يتشكل بدون الماضي، فكما انه لا يمكن ان يوجد افق للحاضر منعزلا ومنفصلا، فأنه لا توجد كذلك افاق تأريخيه يمكن فتحها وغزوها . ان الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الافاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض "(Sabbagh,2016,p.44) وهذه التفاعلات الزمنية فيما بين افاق النص والقارئ الفاعل تخضع لمفهوم التزامن لكونها حدوثات آنيه .

ثانيا _ التزامنية في النظرية النسبية :

لقد كان للنظرية النسبية دوراً بارزاً في تغيير الكثير من المفاهيم الفيزيائية الكلاسيكية ودفعت بالفيزياء الجديدة الى الامام بشكل كبير نظرا لما طرحته من افكار خصوصا فيما يتعلق ببنيتي الزمان والمكان، فقد عارضت النسبية رأي نيوتن فذهبت الى القول بأن " هناك زمنية متناهية وفاصلة بين المستقبل والماضي يتوقف طولها على المسافة بين الواقعة الملاحظة والملاحظ، لان اي فعل ينتشر بسرعة اقل من سرعة الضوء او تساويها ، لذلك، فأن الملاحظ، لا يمكنه في لحظة ما، ان يعرف اي واقعة أو يؤثر فيها، إذا كان على مبعدة في فترة زمنية تقع بين فترتين زمنيتين متمايزتين، الفترة الزمنية الاولى تصدر عنها اشارة ضوئية من مكان الواقعة لتصل الى الملاحظ لحظة الملاحظة ذاتها، اما الفترة الزمنية الثانية فينطلق فيها اشارة ضوئية من الملاحظ لحظة الملاحظة ذاتها. ان الفترة الزمنية المتناهية بين هاتين اللحظتين هي ما نطلق عليها (الزمن الحاضر) بالنسبة للملاحظ لحظة الملاحظة. واي واقعة تحدث بين هاتين الفترتين الزمنيتين نطلق عليها (متزامنة) مع فعل الملاحظة "(Heisenberg,2014,p.116).

اقترن مفهوم التزامن مع الفيزياء عبر عدة مفاهيم كالفضاء والمسافة والسرعة والزمن, فالفيزياء وعبر نظريتيها النسبية وفيزياء الكم تعتبر من اهم العلوم التي اشتغل فيها مفهوم التزامن وفق محددات الفيزياء العلمية، فقد طرح (أينشتاين) صاحب النظرية المسماة (النظرية النسبية) فكرة ترى أن " النسبية لا ترى المكان بوصفه فراغ - كما رأى ديموقريطس- بل تعود بنا الى رؤية الكون بوصفه نسيجا متماديا، لا انقطاع فيه، والذرات هي خصائص لهذا النسيج موضعية وخاصة، والكون قطعة واحدة، ليس فارغا، بل ممتلئا بذاته"(Combs,2008,p.30) ، أي ليست هنالك قطيعة بين الذات حتى وأن كان بينها فراغات ومسافات ولكن هي في حالة من التواصل والتناغم والتجاوب فيما بينها من ناحية التأثير والتأثر، كما انه بحث في مفهوم التواقت الذي يحصل بين حدثين أو أكثر. كما ان (نيوتن) كان قد منح الأحداث المتزامنة صفة العمومية حتى وأن لم يجمعها مكان واحد, فيكفي أنها تحدث في اللحظة نفسها، وبصياغة أخرى فيمكن القول أن الزمن المطلق يمتلك معية مطلقة، فالمهم ان يقع الحدثان في لحظة واحدة من هذا الزمن حتى وأن كان ذلك الحدثان تفصلهما مسافات هائلة في المكان(see. Davis,1996,p.21).

ان النظرية النسبية ذهبت من جملة ما ذهبت الية الى الوقوف على مفهوم (المعية) الذي يرى الباحث انه يقترب من مفهوم التزامنية " فقد حلل فكرة المعية، - وهي الفكرة التي تقوم عليها نظرية الزمان الفيزيائي خصوصا عند نيوتن -فقال: كيف تعرفون هذه الفكرة؟ وكيف تحققون هذه المعية التي تظنونها أولية بسيطة؟ أن المعية لا تدرك إلا بواسطة شخص تصل إليه إشارتان في وقت واحد من مكانين"(Badawi,1973,p.133) ، وقد طرحت الكثير من الأمثلة التي تبين وتوضح هذا المفهوم منها مثال الراصد الواقف, فلنفترض أن (ج) كان قد وقف بمنتصف المسافة التي تفصل بين (أ و ب)، وكان (ج) يحمل بيديه مرايا تجعله قادرا على رؤية الاشارتين الضوئيتين في (أ و ب) في نفس الوقت، ولما كانت سرعة الإشارة الضوئية ثابتة في كل الاتجاهات، فأن هذا الشخص (ج) سيتمكن من رؤية الإشارتين الضوئيتين قد حدثتا في وقت واحد أي انهما متزامنتان(see.Al-Khafaji,1978,p.53-54) ، فالمعية هي ناتج عملية ربط الزمان بالمكان " الزمان الممكن، بوصفه بعدا رابعا للمكان "(Benrubi,1980,p.197) كما نجد ان اينشتاين والعلماء القائمين على النسبية " لا يتحدثون ابدا الا عن معية آنين، وقبل ذلك توجد معي اخرى فكرتها أكثر طبيعية وهي معية تيارين "(Benrubi,1980,p.197) وهذا التزامن بين التيارين يتم ادراكه من خلال الشعور وتأمل الذات او النفس، وتبعا لذلك سيكون التزامن عملية نسبية لكونه يتحدد

من خلال موقع الراصد وفاعلية تيار شعوره، ولذا فأن " الاجراءات التي تمكن من الحكم على وجود التزامن، تتغير بالنسبة للملاحظ الذي يتحرك "(Al-Jabri,1982,p.229) وهذا مما يجعل التزامن قابل للتحول الى توالي او تعاقب على حسب موقع الراصد وحركته وزاوية ادراكه للفعل الذي يراقبه .

أن (نظرية الكم) فهي أيضا تمتلك نظرة مقاربة للنسبية من حيث انها ترى " أن كل فعل متماد ومتواصل لا انقطاع فيه، وهي تتعامل مع جسيمات ذرية عديدة بوصفها عملية أو سيرورة كلية واحدة، فالجسيمات ليس لها وجود فردي وانما هي تسهم وحسب في حدث التجربة الكامل"(Combs,2008,p.31) ومن هذه المنطلقات التي ترى بأن العوالم المتعددة هي في حالة من التأثير المتبادل يشتغل مفهوم التزامن في علم الفيزياء .

ويرى الباحث أن الفيزياء الجديدة أو فيزياء الكوانتم قد طرحت مفهوم متداخل مع التزامنية، ألا وهو مفهوم (التعالق) القافز على الخبرات الحسية " حيث يوجد جسيمان تفصل بينهما مسافة قد تكون كبيرة جدا، ربما حتى ملايين أو مليارات الأميال، إلا انهما مرتبطان معا على نحو غامض, فما يحدث لأحدهما يتسبب على الفور في تغيير يطرأ على الجسيم الأخر"(Akzil,2008,p.8) فهناك رابطة ليست مرئية تمثل قوة تأثير غامضة تقفز على فرضيتي الزمان والمكان لتخلق نوعا من التماهي والوحدة بين تلك الجسيمات وتجعل الواحدة ترتبط بمصير الأخرى لا إراديا وبعيدا عن ثنائية السبب والنتيجة " فالجسيمات المتعالقة تتجاوز المكان. إذ أن أي كينونتين أو ثلاثة كينونات هي في واقع الأمر أجزاء من نظام واحد، وهذا النظام لا يتأثر بالبعد الفيزيائي بين مكوناته، فالنظام يعمل باعتباره كينونة واحدة"(Akzil,2008,p.238) تحافظ الجسيمات فيها على مبدأ الاتصال الذي يجعل كل الطرفين يخضعان للمتغيرات نفسها التي تطرأ على أحداهما.

ان تخلي اينشتاين عن فكرة المطلق الزماني والمكاني التي جاء بها نيوتن في الفيزياء كانت لها ما يبررها بالنسبة لها لذلك فقد قام باستبدالها بالمتصل الزماني والمكاني مع المادة " فالزمن اشهر ما اشتهرت به النسبية الخاصة التي جعلته البعد الرابع للمادة. فكانت النسبية كما يقول هايزمبرغ: أول هجوم سلط على الفرض الاساسي للفيزيقيا الكلاسيكية، وقصد فرض الحتمية "(Al-Kholy,1987,p.394) فالزمن حسب نسبية اينشتاين خاضع لمبدأ التباطؤ على حسب سرعة الاجسام وهذا يقف بالضد من المطلق الزمني عند الفيزيائيون الكلاسيكيون الذين يؤمنون بأن الزمن يسير بمعدل واحد " فالتآني الذي اعتبر مفهوما يستمد من ملاحظة تعاصر او تواقت حاثتين أصبح في الاشكالية الجديدة التي طرحها العلم يقتضي تركيب منظومات

مرجعية للحادثتين اللتين نشاهد وقوعهما في نفس الوقت ...فالتآني في النسبية أمر نسبي، اذ ليس له معنى واحد ،بل له من المعاني بقدر ما هناك من الأمكنة _ الزمانية التي هي منظوماته المرجعية "(Yafot,1986,p.72) وان هذا المتصل الزماني الذي ذهب اليه اينشتاين قابل للإدراك عن طريق الذات الواقعية الفاعلة (المتلقي _المستقبل) وهذا ما جعل المعنى نسبي وذلك حسب زمان ومكان كل ذات وموقعها .

المبحث الثاني: تزامنية أداء الممثل وعناصر الفعل المشهدي.

1. تزامنية أداء الممثل مع الديكور :

يعتبر الديكور احد العناصر المهمة التي تؤثث الفعل المشهدي في العرض المسرحي، وأهميته تأتي من التفاعل الذي يحدث بينه وبين الممثل، حيث يمنح الممثل للقطع الديكورية شرعية وجودها من خلال حركته من خلالها وتعامله معها، والديكور يمنح للأداء التمثيلي بيئته التي تناسب الحدث التمثيلي المقدم.

لقد اسهمت التطورات الحديثة في الحقل المسرحي على مستوى بناء الديكور المسرحي الى الحد الذي جعل الديكور قادر على اختزال وتلاشي الحدود الفاصلة بين الأزمنة والأمكنة عبر استغلال العديد من التقنيات كالإضاءة والألوان والتكوينات ذات الأبعاد الثلاثة والتقنيات الأخرى التي تستطيع بناء ديكورات افتراضية تختصر كل الأزمنة لتضعها في اللحظة الراهنة، آن الأداء التمثيلي، فقد تجسدت فرضية الزمن في الديكور عبر الحضور الرمزي لهذا الزمن عبر تزامنية تحدث في ذهن المتلقي دون الحاجة للإشارة الى زمن الماضي او الحاضر ولا حتى الى المستقبل، حيث يكون المطلق الزمني هو الذي يجمع كل تلك التقسيمات في مفردة ديكوريه تكون حاضرة في آن الأداء التمثيلي (Al-Mahdi,2011,p.135).

ان الزمن الذي يجسده الديكور يعمل على ربط الأحداث بشكل تزامني من خلال جو افتراضي تحدث بذهن المتلقي، وذلك لكون الأداء التمثيلي يحتوي على أزمنة تزامنية مركبة تتمثل في الجانب الأيهامي والواقعي، فمن غير الممكن ان تدع الممثل في وجود ونضع الديكور في وجود آخر مستقل عنه، بل يكون الديكور عنصرا مشهدياً فاعلاً في داخل البنية الأدائية (Al-Mahdi,2011,p.47).

لقد شكل الديكور المسرحي تزامنية مع الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (التأريخ الرهيب وغير المكتمل لنوردوم سيهانوك ملك كمبوديا) التي اخرجتها **منوشكين** ، حيث " استدعى فضاء العرض صورة معبد بوذي وذلك من خلال دهان الملك القرمزي، واستخدام قطع صغيرة من طوب البناء في أرضية القاعة، وحول حوائط القاعة كان هنالك رف عالي وضع عليه ما يزيد على 700 تمثال صغير تعبر عن المواطنين الكمبوديين، وقد شكلت هذه الدمى جمهورا صامتا يوجه اتهاما لكل من

الجمهور الفرنسي واستجابته للعرض "(Aynes,1994,p.407) مما اضاف للأداء التمثيلي قدرة على نقل تجارب ماضية وتقديمها في اللحظة الراهنة بشكل أكثر قدرة على التوصيف والتفصيل الذي اغنى الحدث دلاليا وجماليا.

2. تزامنية أداء الممثل مع الأزياء :

ان الأزياء المسرحية تعد من أكثر العناصر المشهدية ارتباطا مع الممثل وبذلك فهي تمنح للشخصية هويتها وتكشف عن ابعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية كما انها تحيل الى الابعاد الزمانية والمكانية للشخصية، كما انها تحمل الكثير من القيم والابعاد الجمالية من بين العناصر الاخرى، فالأزياء هي " الملابس التي يرتديه الممثل خصيصا للعمل فوق خشبة المسرح استجابة للحقيقة القائلة، ما دامت الدراما تتطلب التشخيص فأن اللاعبين يجب ان يخفوا ذواتهم، فقد تكون هذه الملابس مصنوعة للممثل طبقا للعصر والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، وقد تكون ايضا هي نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة ولكنه يعيرها الى الشخصية المؤداة"(Hamada,1971,p.33) فهي تحقق فاعليتها عبر تزامنيتها مع أداء الممثل وتناغمهما مع بعض من اجل تشكيل اللغة البصرية للعرض المسرحي " حيث تعيش كل عناصر العرض في ارتباط فني وداخلي متشابك، فالممثل عندما يتفاعل مع الزي الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية، فأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد، أي ان تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية المراد تمثيلها، فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيق يعمل على خلق ايهام بالعمر والمهنة والجنس، حيث يتغير مزاج الشخصية كلما تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد الى آخر، فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية"(Al-Nassar,w.h,wp) فتزامنية الزي مع الممثل يسهم بإيصال الدلالات الخفية للعرض الى للجمهور كما ان تزامنهما يضفي مؤثرا جماليا عبر ما تمتلكه من ألوان وأشكال.

ان الازياء في تزامنيتها مع اداء الممثل وعناصر السينوغرافيا الاخرى تسهم بالكشف عن طرازيه العصر والكشف الدرامي للحدث الأدائي ، وتكسب الازياء قيمتها الدلالية حين يرتديها الممثل ويشرع بتنقلاته في الفراغ المكاني ويبدأ بعملية الفعل المشهدي فهي شريك اساسي في بلورة الشكل المسرحي وصناعته لما تحمله من قيم جمالية وفكرية في تكوينها، وتختلف حسب اختلاف المذهب المسرحي والتوجهات التمثيلية " فمثلا : كان الممثلون في المسرح الاغريقي يقومون بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة من الناس، فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية، وهرقل مثلا يلبس جلد اسد وقبضته على عصا غليظة، والبائسون بملابسهم الرثة

الممزقة، والعجائز يتميزون باستعمال العكاز والعصا "(Othman,2009,p.182).

3. تزامنية أداء الممثل مع الإضاءة :

ان الاضاءة بشكلها الحديث أفضت الى عامل الاختزال الزمني في العرض المسرحي، حيث أدت الى تزامنية الأزمنة كتلك المتعلقة بالليل والنهار فأتاحت للمخرج القدرة على العديد من الصور والمشاهد المسرحية في ذات الوقت، وهذه التعددية المشهدية منحت للعرض والأداء التمثيلي كثافة وتأكيدا على الحدث وتشكيله الجمالي، فالإضاءة تمتلك امكانية جمع العديد من العناصر في الأدائية في وقت واحد.

ان توجه (ادولف **أبيا**) نحو خلق تزامنية بين اداء الممثل والإضاءة كانت من باب حرصه على خلق حالة من الانسجام والموائمة بينهما بغية رسم صورة جمالية للحدث، فعلى حد تعبيره " انه مع الاضاءة الجيدة يذوب الممثل فب البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائنا عضويا متكامل "(Youssef,2000,p.71) فالبحث عن التكامل هو بحث عن الابهار والدهشة في الصورة المشهدية للأداء ومحاولة لتقديم معطيات دلالية أكثر عمقا تشد المتفرج وتدفعه للتواصل الواعي والخلاق مع الحدث من اجل اصطياد المعنى، لذا فهو يضع الضوء بمصاف العناصر الاخرى بل واهمها ربما من حيث القدرة على التحكم بمزاج اللحظة المشهدية وقدرته على خلق تزامنية بين العناصر البصرية من خلال توحيدها وبث روح الانسجام فيما بينها، كما انه دفع بممثله لتحيق تزامنية مع جميع العناصر عبر خلق انسجام لتلك العناصر مع الممثل ذو الابعاد الثلاثة الذي أوجده من خلال الضوء (Abdul Hamid,2022,p.58-59).

4. تزامنية أداء الممثل مع الموسيقى .

لقد احتلت الموسيقى مكانة مهمة كعنصر من عناصر العرض المسرحي، فهي تساهم وبشكل فاعل في إثراء خيال الممثل وتوسيع آفاق رؤيته، كما وتلعب دورا هاما في توصيف وتعميق الرسالة التي يحملها الممثل عبر إسناد افعاله بما يدعمها ويجعلها اكثر تأثيرا في المتفرج، خصوصا حين تكون متزامنة مع أداء الممثل ويصبان في نفس المصب من ناحية الفكرة والدلالة، خصوصا أن " الصوت والكلمة باتا على مستوى واحد من الأهمية والأداء، لأن احدهما يكمل الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التواصل والإرساليات الجمالية "(Al-Azzawi,2016,p.1341) فهذه التزامنية تتمثل بشكلها الجلي في العرض المسرحي بين الأداء التمثيلي وفن الموسيقى، اذا ان الموسيقى تمنح للمثل الهاما وتدفعه للانغمار في الدور الذي يلعب بشكل أكثر

تقنية واحتراف، فهي تغني التعبير الفني وتجعله أكثر قدرة على خلق فعل تواصلي بين المرسل والمستقبل لتصل بالنهاية الى تداولية ثيمة الحدث التمثيلي .

ان التزامنية فيما بين الأداء التمثيلي والموسيقى تفرض وجود ملائمة فكرية بينهما علاوة على التوافق الزمني بين الحدثين في الصورة المسرحية بغية منح الدلالة المراد ايصالها من خلال الحدث التمثيلي علاوة على ما تمنحه الموسيقى للأداء من ابعاد نفسية، إذ " تلعب الموسيقى كحافز على التصميم الابتكاري، فكلما حدث توافق (تزامن) بين الحركة والموسيقى استطاع الممثل او الراقص أن يوصل انفعالاته الى المشاهد "(Hamdi,2007,p.48) من هذا المنظور يصبح من الأهمية ان تكون هناك تزامنية بين الجانب الموسيقي والأداء التمثيلي سواء من حيث السرعة أو الشكل ، فهذه التزامنية تمنح للممثل القدرة على خلق عامل توازن نفسي لعواطفه .

ان التزامنية بين حركة الممثل والموسيقى يكون مصدره الايقاع، وذلك لكونه يرتبط بشكل مباشر بزمن حركة الممثل، والموسيقى في الأداء التمثيلي تكون منظمة لعملية الإيقاع، لكون " الموسيقى الحديثة تبرز ايقاعات (الأداء التمثيلي) اكثر من ابرازها للهارموني أو التوافق النغمي، كما انها توجه اهتماما كبيرا نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى "(Wilson,2000,p.276) فأن حركة الممثل ترتبط بالزمن ضمن المدة التي يكون جسم الممثل بحاجة اليها من أجل ان يؤدي تلك الحركة .

تزامنية أداء الممثل مع الماكياج :

ان لعنصر الماكياج ارتباط وثيق بالممثل في الأداء التمثيلي من حيث انه يلتصق بوجه الممثل ويعطي لوجهه ملامح وحيوية وتعبيرات الشخصية التي هو بصدد اداءها، كما انه يسهم في خلق المزاج العام للممثل والعرض بصورة عامة " فأهم وظائف الماكياج : أن الممثل يستعمله ليعطي المتفرجين، وفي الحال، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها، وصحتها، وصفاتها الأساسية . فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية، صم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات. وبعبارة اخرى، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع من المعلومات الى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت "(Othman,2009,p.209-210) فهو عنصر ساند لفكرة المؤلف والمخرج من خلال اسهامه المتزامن مع أداء الممثل يسهمان برسم ملامح الشخصيات التي تنتمي الى ازمنة وأمكنة مختلفة وقديمة واستحضارهما للمثول في الآن الأدائي بكل محدداته.

ان التزامنية بين الماكياج والأداء التمثيلي تنبع من حاجة الممثل للاعتماد على الماكياج من أجل تغيير ملامحه لبلوغ ملامح الشخصية الدرامية من حيث زمنها

وبيئتها وملامحها والتحول من شكله الخارجي الى الشكل الذي تقتضيه الشخصية، فالماكياج " من العناصر السينوغرافية التي تكتب على جسد الممثل لغتها الجمالية، لأن العناصر الأخرى التي تشتغل دلاليا داخل السياق المرئي تضفي على عناصر العرض دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها "(Bavis,2006,p.307) فالماكياج يتم توظيفه بغية اعطاء صورة الممثل بعدا جماليا ودلاليا، فهو يعطي إشارات الى العامل الثقافي والعرقي للحقبة الزمنية التي تمثلها الشخصية وبذلك ومن خلال تزامنه مع أداء الممثل فهو يساهم في تجسيد زمن الشخصية في الزمن الآني للأداء . ففي المسرحيات التي تتناول رعاة البقر يكون للماكياج سلطة عليا في تجسيد الأصول العرقية للشخصيات ومستوياتها الثقافية المتباينة، فالهنود الحمر مثلا يضعون الماكياج المسرحي دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نج الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات (see.Hilton,2000,p.178) فالماكياج يمتلك دلالات لغوية يمكن للمتفرج قراءة الشخصية من خلالها .

5. تزامنية أداء الممثل مع العناصر التكنولوجية :

ان للعرض المسرحي ارتباط عضوي مع التكنلوجيا وأدواتها ووسائلها والتي يستخدمها المخرج من أجل تطبيق معارفه ورؤيته مع الممثل تبعا لحاجات وظيفية وجمالية ترتقي بالمستوى الأدائي للممثل والعرض بشكل كامل.

ان المخرج (**ارفين بيسكاتور**) كان قد استخدم التكنلوجيا في بنية الأداء التمثيلي عنده من أجل خلق مسرح يحمل رسائل سياسية تعبويه تقارع النظام، فكان لا بد من تدعيم أداء الممثل عنده بعناصر تكنلوجيا تضخم فكرة العرض وتكشفها بكل وضوح . لذا فقد وظف العديد من المكتسبات العلمية والتكنلوجيا الحديثة كالسينما والمناظر الدوارة التي تتحرك بشكل هيدروليكي (see.MatterHenk,1983,p.117) خالقا بذلك اداء تمثيلي تركيبي يتزامن فيه أداء الممثل مع المواد الفيليمة التي تعرض على جدار الخشبة الخلفي بواسطة استخدام " السينما المستحدثة ويسرد الحقائق التاريخية التسجيلية، ويقدم احداث متباعدة زمنياً تعرض (تزامنياً) في نفس الوقت ... واستخدم ايضا الفانوس السحري لعرض صورة فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ... وقطع احد العروض ليذيع تسجيل بصوت احدى الشخصيات"(Ahmed,1982,p.78) وذلك من خلال توظيف الفيديو الذي يعمل بمثابة خلفية للممثل.

ان التكنلوجيا وعبر تزامنيتها مع الأداء التمثيلي تخلق تفاعلية كبيرة عبر تهيئتها مناخا دراميا مشحونا بالأفعال والأفكار التي تبثها الشاشات ويطرحها الممثل في آن واحد، حيث يعلق **بيسكاتور** بقوله :" ان الدهشة اللحظية حين نتحول من المشاهد الحية

الى الفيلم السينمائي كانت مؤثرة جدا، ولكن التوتر الدرامي الناتج من (تزامنية) المشهد الحي واللقطة السينمائية أحدهما من الأخر كان أقوى، فقد تفاعلا وبنى كل منهما على قوة الآخر، وفي فترات حقق الحدث اثرا نادرا "(Jesskam,2000,p.87) فالتفاعل اللحظي المترابط بين عوالم الممثل والشاشات له بالغ الأثر في نفس المتلقي يدفعه نحو التفاعل ويشده الى عوالم الأداء والأحداث المعروضة على فضاء الخشبة .

المؤشرات اتي أسفر عنها الإطار النظري

1. عملية إدراك الزمن في العمل الفني بشكل عام والمسرحي بشكل خاص يتم من خلال البنى الداخلية وعناصر الفعل المشهدي التي تساهم في تأثيث الصورة الأدائية.
2. ان التزامنية هي تواصلية في الزمان، فالزمان لا يملك سوى بعداً واحداً يؤمن بالاستمرار والديمومة، حيث لا ماض ولا حاضر ولا مستقبل.
3. (الآن) أو اللحظة الآنية هي عبارة عن مجموعة من اللحظات التي تنتمي لأزمنة متباعدة تترابط وتندمج في الحاضر.
4. التزامنية هي عملية تستهدف عرض مشاهد متعددة وأحداث متباينة في الزمان والمكان، عبر إذابة الفواصل والحواجز بين تلك المشاهد والأحداث.
5. ساهمت التزامنية بعملية الربط بين فضاءات الأحداث الجزئية التي تمثل تفاصيل الحدث المعروض، ومن ثم جمع كل تلك الفضاءات الجزئية في فضاء عمومي شامل يمنح الحدث تفسير متكامل.
6. التزامنية في النظرية النسبية محكومة بنسبية الملاحظة والإدراك، ولذلك هي نختلف في عملية الرصد من شخص الى لآخر حسب مكانه ومسافته.
7. ان التزامنية في الفكر الفلسفي تقوم على مفهوم الديمومة التي يتم بموجبها ربط الابعاد الزمنية للحدث المدرك التي تمنح الحدث استمرارية بين الماضي والحاضر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : عينة البحث : تم اختيار مسرحية (السكون) كعينة تطبيقية وفقاً للمسوغات الأتية :

أ. مقاربتها من عنوان البحث.

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة.

ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.

ثانياً : أداة البحث:

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث.

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث.

رابعاً : تحليل العينة : مسرحية (السكون) تأليف وإخراج: جلال جميل.

سنة العرض: 2009

قصة العرض:

يتناول العرض بمجملة موضوعة التكنلوجيا وأثرها على مستقبل الإنسان على المستويين الإيجابي والسلبي من خلال تشويهها للإنسان وإضعاف قدراته العقلية، يبتدأ العرض من لحظة تكوين الكون والمجاميع الشمسية والاقمار مرورا بالخلق الأول، ويستعرض البدايات الأولى للإنسان من خلال محاولة التعلم الذي يتمثل بالحروف الأبجدية، حيث ان هذا العلم في اللحظة التي تسبب به للبشرية بالمنافع التي تمثلت من بتشييد الأبنية والصروح العظيمة، تسبب ايضا باكتشافات كانت تسبب للبشرية الهلاك والموت من خلال اكتشاف أدوات الحرب والفناء كقنابل الذرة والهيدروجين، وهذا كله يتم من خلال ممثل وممثلة هم اشبه بآدم وحواء الناجين من هول الدمار ، حيث في رحلتهم للبحث عن عالم مغاير أكثر أمانا لينتهي بهم المطاف في المستقبل الذي يكون هو الآخر عالم تقني بكل جزئياته فلا أهمية للإنسان فيه كقيمة روحية وشعورية بل هو أشبه بالآلة الجامدة الخالية من ملامح الحياة، حيث يبدأ الممثل والممثلة بإعادة تكوين نسل بشري جديد يتفق وروح العصر وتحدياته عبر ولادة كائنات تكنلوجية لتواكب اللحظة، ولكن الدمار مرة أخرى يثبت حضوره الفاعل عبر انتقام الانسان من الانسان في مكابدات يبدوا أنها مستمرة حتى نهاية العالم.

تحليل العرض:

المشهد الأول:

يبدأ العرض بفضاء فارغ من كل شيء سوى ثلاث شاشات عملاقة موزعة على مناطق المسرح والتي بدورها تقوم ومع انطلاق العرض بعرض أحداث تستجلي الكون بكل ما فيه من تفاصيل سماوية متعددة وهي تشهد انفجارات وانتقالات كونية كبيرة تمهيدا لعملية تحول في مسارات وانظمة ذلك الكون، ومن خلال هذه المشاهد

حاول المخرج أن يحيط بالزمن ويجمع كل اقسامه القبلية والبعدية ليضع المتفرج في اتون الحدث ويقدم له كل التفاصيل التي تجعله قادرا على فهم تلك اللعبة التمثيلية، أجرام سماوية تتصادم، كواكب تنفجر، نظام كامل ينهار تميهدا لولادات جديدة تغير من خارطة ذلك الكون المتداخل، يرافق هذه الأحداث صور يتم عرضها على الشاشات تشير الى الحضارة البشرية المتعاقبة المتمثلة بالمنجزات العمرانية والعلمية والهندسية التي جاهد الانسان من أجل تكوينها ليثبت اهميته ومن ثم يضع بصمته التي من خلالها يرضي غروره وفطرته التي فطره الله عليها، والتي تعتبر بمثابة نقطة تحول أولى في مسارات الانسان نحو المبتكرات اللاحقة التي أوصلت الانسان لابتكارات فنون وطرق تعجل من فناءه وموته، فالعقل هو اداة ذو حدين كما أراد العرض أن يقول.

بعد تلك المشاهد التي يتم عرضها من خلال الشاشات، نسمع أصوات الممثل والممثلة وهي تتداخل مع محتوى الشاشات عبر حروف هجائية متقطعة ومتداخلة ينطقها الممثلين بصعوبة بالغة من أجل تكوين جمل مفيدة تحاول شرح مصير الانسان وعبثية تلك الرحلة التي يحاول من خلالها الوصول الى شواطئ الأمان وأرض الأحلام التي تمثل خلاصه ونجاته من هذا الكون الملتهب الذي يحاول النيل من آدمية هذا الكائن المقهور، وفي نفس الوقت تحمل إشارات بدائية تدل على المراحل الزمنية المبكرة لإستخدام اللغة كوسيلة للتواصل بين الاطراف المختلفة في محاولة للحوار والتفاهم الذي ربما يفضي الى عملية ايجاد المشتركات ومن ثم العيش في كون واحد بلا صراعات عبر لغة تختلف عن لغة القتل والانفجارات والموت المباح في كل مكان، فتتصاعد وتيرة تلك الحروف بشكل تدريجي مع عرض صور للألواح الطينية ذات الكتابات المسمارية القديمة ولوسائل التواصل الانساني الأولى التي تتمثل بالكتابة الصورية على تلك الألواح.

لقد عمد المخرج الى عملية ترابط الاحداث من خلال الصور التي تبث على الشاشات وهي تنقل الينا انواع متعددة من الات الحرب كالطائرات والدبابات والمدافع والبارجات الحربية والغواصات وهي تلقي بسمومها على الأبنية والعمارات والبيوت فتحيلها الى رماد ودخان وحرائق في أزمنة وأمكنة مختلفة من خارطة الكون تداخل معها مؤثرات صوتية مدوية هي محاكاة لأصوات الانفجارات وانهيارات الأبنية وما شابه ذلك ، بعدها تبث تلك الشاشات فديو متحرك للكرة الأرضية بكل تفاصيلها يتداخل معها اصوات الممثلين الذين يتهجون حروفا تكاد تكون غير مفهومه بسبب كونها متقطعة ولكننا نفهم من خلالها انهما يبحثان عن مكان آمن يحفظهما من تلك الأهوال المرعبة التي تحاول النيل منهم، حيث تحتمي المرأة بجذع النخلة في محاولة للخلاص

فهي ترى في الطبيعة افضل مكانا لحمايتها، بينما الرجل يذهب الى البحر هاربا فيقذف بنفسه في البحر ليقذفه البحر على ساحل بعيد هو الاخر ساحل خرب بسبب اثار الحرب التي تجري فيه، وفي كل تلك الحوارات تم توظيف معادلات موضوعية تصور تلك الأماكن التي مر بها الممثلين في رحلة البحث عن المساحة الأكثر أمانا.

المشهد الثاني:

في المشهد الثاني يدفع المخرج بالممثلين للظهور بعد ان كنا نسمع اصواتهم فقط، فقد تجلى ظهور الممثلة في أول الأمر عبر شجرة متيبسة في إشارة منه الى قتل الأمل المتمثل بغياب اللون الأخضر وليعلن من خلال ذلك ان هذه الأرض قد شهدت حرب ودمار غيب كل معالم الحياة، بينما يظهر خيال الممثل في نفس الوقت بشكل مكبر من خلال الشاشة في عملية تشبه انشطار ذلك الكائن حيث يظهر نصفه بشكل كبير على الشاشة بينما نرى أقدامه الطبيعية تظهر على خشبة المسرح من خلف تلك الشاشة العملاقة ويبدأ بعملية الظهور التدريجي الحي على الخشبة عبر دفع قدمه شيئا فشيئا حتى يقفز قفزة واحدة نحو خشبة المسرح والتي هي هنا تمثل عالم جديد ومغاير في قراءة استباقية للمستقبل الذي انتقل اليه الممثل من عالمه الأول باحثا عن الأمن والأمل، فالممثل هنا يطالعنا بأزياء مهترئة وبالية بسبب قدمها وتآكلها كما تآكل صاحبها من جراء الحروب والمتاعب وطول البحث، فالأزياء هنا تحمل دلالة رمزية تتفق مع سياق العرض الذي يحاول أن يرسم صور متكاملة للدمار والخواء والمصاعب بكل تجلياتها.

في هذا المشهد يفاجئنا الممثل بأنه قد تجاوز الخلل الذي كان يلازمه اثناء عملية النطق وانه استعاد القدرة على الكلام بشكل سليم من خلال حواره الذي كان يلقيه بالتزامن مع اصوات الانين التي تطلقها الممثلة وهي تحتمي بذلك الجدع الحديدي، وهنا تنقسم خشبة المسرح الى عالمين أو زمنين هما زمن الممثلة وعالمها الي هو زمن الماضي وزمن الممثل وعالمه الذي هو زمن الحاضر المعاش، حيث كانت الشاشة القريبة من الممثلة تعرض صورا لمشاهد من الدمار والتخريب والانفجارات لتنقل لنا صورة ذلك العالم الذي تعيش فيه الممثلة والذي يشهد عمليات دمار وعنف وانهيارات، بينما الشاشة التي وضعت بالقرب من الممثل الموجود على الخشبة والتي وضعت في يسار الخشبة كانت تعرض صورا تمثل حقبة زمنية حديثة من عمر الكون تجلت من خلال العمارات والأبنية الحديثة الشاهقة وناطحات السحاب، ولكنها حقبة لا تختلف عن سابقاتها في سحق الانسان وتغييبه والاحتفاء بالحضارة المادية الخالية من الحياة، لذا فهي عمارات تبحث عن ساكنيها كما يقول ذلك الممثل، يبدأ الممثل عملية حوار مع الممثلة التي تحتمي بجذع الشجرة والتي تبحث عن رفيق

أو صديق أو حبيب لتتشارك معه الوجود، فيقترب من الصوت أكثر ليتعرف عليها ويقنعها بالخروج الى عالمه ليتشاركا مساحة الوجود وهو يمني النفس بالظفر بها حيث وظف المخرج بطريقة واعية معادلا موضوعيا للحياة والأمل تمثل بالموسيقى والرقصة التي يؤديها الممثل مع امرأة افتراضية من خلال تخيله لتلك الامرأة القابعة خلف جذع النخلة.

وبعد حوارات مستمرة بين الطرفين والتي تتم في اثناء عرض مشاهد انفجارات وقنابل على شاشة العرض، يتفق الممثل مع الممثلة على ان تخرج من جذع الشجرة، ويتبادل معها بعض الحوارات نعرف من خلال ذلك ان كل واحد منهم ينتمي الى عالم مختلف عن الثاني وحقبة زمنية تختلف عن حقبة الآخر ايضا، وانهما هنا في رحلة البحث عن فضاء آمن وعن حياة أكثر انسانية وأقل رعباً، فيتفق الطرفان على اللقاء بشرط ان لا ينظر أي منهما في وجه الآخر خشية أن لا يعجبا بعضيهما بسبب تشوه شكليهما وهنا تم توظيف الماكياج لرسم وجوه الشخصيات بشكل معبر اسهم في دعم ثيمة الحدث التمثيلي من خلال ترابطه بموضوعة القنابل الذرية التي هي أحدى نتاجات الحروب الكونية، فتخرج الممثلة من خلف الشجرة ويتم اللقاء، الذي يجعل كل منهما يندهش من شكل الاخر فيدوران حول بعضيهما داخل بقعة ضوء واحدة جمعت زمنين في لحظة آنية واحدة هما زمن الممثل وعالمه مع زمن الممثلة وعالمها، وفي اثناء الحديث بينهم يعمد المخرج الى توسيع رقعة الحدث التمثيلي عبر الاستذكارات التي يقوم بها الممثلين عن واقع العالم البشع والذي لم يعد يعرف أي قيمة لمفهوم الانسان، وقد وظف المخرج شاشة العرض الوسطية والشاشة المثبتة في يمين المسرح لتعرض مشاهد مفجعة عن تعذيب الاطفال وقتلهم بأبشع وسائل القتل والدمار وعن القنبلة الذرية ذات اللون الأصفر كما تصفها الممثلة، وهذه الصور هي بمثابة معادل موضوعي لما يتبادلانه الممثل والممثلة من حوار حول الانسان وأهميته في هذا العالم.

المشهد الثالث:

في هذا المشهد نرى الممثلة وهي مستلقية على ظهرها في وسط المسرح وقد تم تسليط بقعة ضوء عليها لغرض التأكيد على هذا الحدث الذي يحمل ثيمة المشهد الأساسية، حيث نرى الأم وهي تقاسي آلام المخاض رغم ان الحمل هنا قد استغرق زمنا اقل بكثير من الزمن المعتاد في إشارة من المخرج الى عملية إنفلات انفلات المقاييس الزمنية والتغيرات البايولوجية التي طرأت على الانسان من جراء التشوهات التي احدثتها الحروب وأدواتها ووسائلها، حيث تبدأ الممثلة بعملية وضع أجنتها المتعددة الذين هم عبارة عن كائنات الكترونية بعيون هي اشبه ما تكون بالمصابيح، كما نستمع الى اصوات المؤثرات الصوتية التي تتداخل مع عملية الوضع وصرخات

الأم الناتجة عن وجع الوضع حيث ان هذه الأصوات هي عبارة عن ضربات ناتجة عن احتكاك الحديد مع بعضه اشبه بضربات الجرس أو الناقوس وهي إشارة الى ان هذا العالم هو مشاع للقوي وخاضع لسلطة القوة والحديد الذي يعلو على الصوت الانساني ويغيبه ليبقى العالم هو ملك لسلطة القوي الذي لا يتعامل بمفردات الرحمة والعطف بل تكون قوانينه غاشمة وفتاكة فقط، لذا يمكن للمنطوق القرائي لتلك الصورة أن يذهب باتجاه تفسير اصوات ضجيج المعادن على انها صراخات لتلك الكائنات حديثة الولادة في استشراف مستقبلي واضح يقول ان المستقبل هو لتلك الكائنات الهجينة الفتاكة التي تبتعد عن منطق الانسانية ونواميس العقل وافتراضاته، وهذا التداخل الحدثي بين المؤثرات وأصوات الأم هو الذي عزز تلك الثيمة التي ناقشها الأداء التمثيلي في هذا المشهد حيث فتح آفاقا أوسع للتأويل وللقراءات البصرية التي تتمحور حول ثيمة الهلاك والدمار.

في نهاية المشهد ذاته يخيم الإظلام على خشبة المسرح التي باتت خالية من كل شيء سوى من تلك الكائنات التكنلوجية التي وضعتهم الممثلة موزعين على ارضية المسرح، حيث نستدل عليهم من خلال سحر الضوء الذي ينطلق من عيونهم باتجاه الأعلى على هيئة أشرطة ضوئية ، تترابط مع أصوات الممثل والممثلة الذين يلهج كل واحد منهم باسم الثاني على انه آدم وأنها حواء بالتوافق مع عملية القتل والدمار والانفجارات التي يتم بثها على الشاشة الموجودة في وسط المسرح بالتزامن مع تعليق صوتي ينذر بأن مصير الكون الى زوال وفناء محتوم لا محال وكل شيء منذور للزوال، كما ان المخرج وظف في هذا المشهد أصوات تعمل على أن تكون خلفية لهذا الحدث الأدائي والتي تنذر بنهاية الكون والحياة ترافقها اصوات هي اشبه بالأنين والعويل والحشرجة والتمتمات، فعملية التوافقات التي تحدث في هذا المشهد هي بمثابة ترصين وتدعيم لمنطوق الحدث التمثيلي الذي يريد أن يقول بان العالم متجه سريعا الى الزوال عبر تغييب المفاهيم المنطقية التي كانت تحكمه وفق المفاهيم الاخلاقية والقيم الانسانية التي تشكل بيئة صالحة للاستهلاك البشري.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

أولاً : نتائج البحث :

1. تزامنية الأزياء المسرحية مع الاضاءة والأداء التمثيلي قدمت مشهدا بصريا يمتاز بالثراء الدلالي من خلال ما تحمله تلك الازياء من رموز تعطي للحدث مساحات متعددة من التأويل وتعضده من خلال ما تحمله من إشارات لها القدرة على تفسير البعد المكاني والزماني للحدث التمثيلي، كما انها تعمل على ترابط الأشكال والعوالم

من خلال وحدة النسق واللون والشكل التصميمي مما يجعلها تتفاعل مع معطيات الحدث بكل أبعاده وانفتاح خطوطه الزمنية كما في أزياء الممثل المتهرئة التي تدل على تقادم الأزمنة عليه وتدعم الحدث من خلال دلالتها على ان الممثل خارج من ساحة معركة.

2. المؤثرات الصوتية من خلال تزامنيتها مع الفعل الأدائي التمثيلي اسهمت في خلق منظومة سمعبصرية متكاملة تمنح للأداء القدرة على الانفتاح الدلالي مكانيا وزمانيا عبر الإشارات والرموز التي تحملها تلك الأصوات كما في مشهد القرع على الدروع الحديدة والمؤثرات الصوتية التي رافقت الانفجارات الكونية والحربية التي كانت تعرض على الشاشات الثلاث.
3. التكنلوجيا في تزامنيتها مع أداء الممثل ربطت العديد من العوالم والأكوان والاحداث باللحظة الراهنة التي تتمثل بلحظة الأداء على الرغم من البون الشاسع الذي يفصل بين أزمنة وأمكنة تلك الأحداث، فقد الجأ المخرج اليها لتوسيع بقعة الحدث وشموليته ليقول ان العالم كله عبارة عن ساحة حرب وموت وتشريد وهذا ما تم اللجوء اليه من قبل المخرج على طوال خط الاداء التمثيلي تقريبا خصوصا في مشاهد عرض الكواكب والمجرات والانفجارات وصور الاطفال المشردين وغيرها من الوثائق التي تدعم ثيمة الحدث الذي يتناوله العرض المسرحي.
4. تزامنية الأصوات غير الحية للممثلين والتي تم تسجيلها وبثها بشكل تزامني مع ما يعرض على الشاشة من أحداث منح للحدث ترابطا فكريا لكونه ربط الأحداث الأولى لبدء الكون وبدء الحضارة الانسانية مع بدء الانسان بالتعلم الذي تمثل بتهجيه ومحاولة نطقه لأبجدية الحروف الأولى للغة العربية وهذا ما نراه في المشهد الأول من العرض المسرحي.
5. ان توظيف أكثر من شاشة عرض سينمائي في بنية الأداء التمثيلي جعل من السهل تحقيق تزامنيات متعددة لعوالم وبيئات وازمنة وأمكنة مختلفة ومتباينة في البعد وذلك لكون الجانب التكنلوجي يمتلك أمكانية تحقيق الاستباق والاسترجاع بشكل متزامن ودقيق، وهذا ما لجأ المخرج الى تحقيقه في بداية المشهد الثاني حيث تعرض احدى الشاشات صورا للكون وبداياته في إشارة الى الزمن القديم، بينما تعرض الشاشة الثانية صورا حديثة لعمارات وبنايات شاهقة توثق ما وصل اليه الانسان من تطور وفي نفس اللحظة نرى الممثل يقف على الخشبة بشكل حي ويحاور المرأة التي تختبئ خلف جذع النخلة، وهنا حقق الأداء توافق حدثي لعديد من العوالم التي يربطها الخط الفكري الموحد.

6. تزامنية الديكور المسرحي مع الأداء التمثيلي حقق تناسجاً وانسجاماً فكرياً وتعبيرياً في فضاء العرض المسرحي، حيث وظف المخرج جذع نخلة كبير ومتيبس تحتمي خلفه الممثلة في بداية المشهد الثاني وتلقي بحواراتها من داخل مخبئها المتيبس يمثل هذا الجذع موت الحياة واضمحلال مساحات الخضار والأمل بفعل ما تتعرض له الأرض من دمار وحروب حولتها الى صحراء قاحلة طاردة وقاسية.
7. تزامنية أصوات الممثلين مع صوت الشخص الذي يعلق على الحدث والمحتوى الذي تعرضه الشاشة والذي يتمثل بمشاهد لحرائق كبيرة يتعالى منها الدخان ومؤثرات لأصوات الحرائق قبل نهاية المشهد الثاني تمكن من ربط عديد من الأزمنة تتمثل ببداية الخليقة من خلال صوت الممثلين الذين ينطقون بكلمات (آدم، حواء) وصوت المعلق الذي ينص على استمرار الحرائق في الزمن الراهن والمستقبل، حيث ان هذه التزامنية أضفت على الحدث التمثيلي قراءة ذات صبغة استمرارية وشمولية تفيد بأن الحروب والدمار نتائج حتمية للخطيئة الأولى وهي ستبقى لصيقة الإنسان حتى نهاية الكون.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. عملية تضمين مستويات متعددة من الزمن داخل نسق الأداء التمثيلي يمنح للأداء فاعلية حركية مستمرة وينبي منظومة لا نهائية من الأحداث.
2. إن الإتصال والتواصل فيما بين البنى المختلفة يعد شرطاً أساسياً في التزامنية، فهي تنتج عن تفاعل مفاهيم مختلفة تتضافر فيما بينها لإنتاج هوية جديدة مستقلة في الأداء.
3. تستثمر التزامنية كل المعطيات الفكرية والتقنية من أجل تقديم نتاج فكري وبصري له فاعلية عالية تحت منطق التحاور الفكري والفني بين العناصر المختلفة.

ثالثاً : التوصيات والمقترحات:

إن النتائج والاستنتاجات التي أسفر عنها هذا البحث خرجت بمجموعة من التوصيات كما يأتي:

1. الاخذ بنظر الإعتبار ما تحدثه التزامنية من أثر في بنية الأداء التمثيلي والعمل على تفعيلها وتوظيفها في النتاجات المسرحية.
2. العمل على الاستخدام الفاعل للتقنيات الحديثة من أجل تحقيق التزامنية بشكل أكثر فاعلية.

ويقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية:

بعد الانتهاء من متطلبات هذا البحث يقترح الباحث بإستكمال مشوار البحث والتنقيب في هذا المفهوم عبر دراسة:

1. فاعلية التكنلوجيا في تزامنية أداء الممثل المسرحي.
2. تزامنية الأداء التمثيلي في عروض ما بعد الحداثة.

قائمة المصادر والمراجع:

أولآ_ الكتب العربية:

1. أحمد، عثمان : قناع البريختية، (مجلة فصول، مج2، ع3، ، أبريل، القاهرة، 1982).
2. بدوي، عبدالرحمن: الزمان الوجودي، ط3، (بيروت : دار الثقافة، 1973).
3. الجابري، محمد عابد : المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي، ج1، ط2، (بيروت : دار الطليعة، 1982).
4. حمد، عبدالله خضر : مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، (بيروت : دار القلم للطباعة والنشر، ب ت).
5. حمدي، صفية أحمد : التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي، ط1، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، 2007).
6. خضر، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، (عمان : دار الشروق، 1997).
7. الخفاجي، طالب مهدي : النسبية بين نيوتن وآينشتين، (بغداد : دار الحرية للطباعة، 1978).
8. الخولي، يمنى طريف : العلم والاغتراب والحرية، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987).
9. عباس، عبدالواحد محمود : قراءة النص وجمالية التلقي، (القاهرة : دار الفكر العربي، 1996).
10. عبدالحميد، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ط1، (العراق : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، 2022).

11. عثمان، عبدالمعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط1، (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2009).

12. غلفان، مصطفى : اللغة واللسان والعلامة عند سوسير في ضوء المصادر الأصول، ط1، (ليبيا : دار الكتاب الجديدة، 2017).

13. محمد، تاج : البنيوية المنهج والنظرية، (مجلة دراسات، العدد 6، ديسمبر، الجزائر، 2014).

14. المهدي، شفيق : أزمنة المسرح، (بيروت: دار مكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2011).

15. يفوت، سالم : فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع ،ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1986).

16. يوسف، عقيل مهدي : متعة المسرح، (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، 2000).

ثانيآ_المعاجم والقواميس:

17. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري: لسان العرب، ج8، (مصر: الدار المصرية للتأليف والنشر، ب.ت).

24. بأفيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، تر: منى صفوت، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي لمسرح التجريبي، 2006).

25. حماده، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: مطبعة دار الشعب، 1971).

26. روزنتال .م و ب يودين : الموسوعة الفلسفية، تر : سمير أكرم، مراجعة : جورج طرابيشي، ط2، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980).

27. نيبل، أيمي واخرون: معجم يونغ في التحليل النفسي، تر: الزهرة ابراهيم، ط1، (العراق _ ايطاليا : منشورات المتوسط، 2022).

ثالثآ_الكتب المترجمة:

28. أكزيل، أمير: التعالق أكبر لغز في الفيزياء، تر : عنان علي الشهاوي، مراجعة: مصطفى إبراهيم فهمي، ط1، (القاهرة : المركز القومي للترجمة، 2008).

29. أينز، كريستوفر : المسرح الطليعي، تر : سامح فكري، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1994).

30. ج، بنروبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، تر : عبدالرحمن بدوي، ط2، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1980).

31. جون، ليونز : اللغة وعلم اللغة، تر : مصطفى التوني، ج1، ط1، (مصر : دار النهضة العربية، 1987).

32. جايسكام، جريج: الفيديو والسينما على خشبة المسرح، تر : محمد كامل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010).

33. ديفز، ب. س : المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر : السيد عطا، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).

34. ريكور، بول : الزمان والسرد، تر : سعيد الغانمي، ط1، ج3، (لبنان : دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006).

35. ستروك، جون : البنيوية وما بعدها، تر : محمد عصفور، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996).

36. سيلامي، نوربير : المعجم الموسوعي في علم النفس، تر : وجيه أسعد، ج2، (دمشق : وزارة الثقافة، 2001).

37. كريزويل، أديث : عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، (الكويت : دار سعاد الصباح، 1993).

38. كومبس، آلان ومارك هولند: التزامن العلم والأسطورة والألعبان، تر : ثائر ديب، ط2، (دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، 2008).

39. ماترهينك : الدراما الحديثة في ألمانيا، تر : عبده عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1983).

40. مجموعة مؤلفين: ما بعد الحداثية دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد وباسم علي،(الجزائر: ابن النديم للطباعة والنشر، 2018).

41. هايزنبرج، فيرنر: الفيزياء والفلسفة ثورة في العلم الحديث، تر: خالد قطب، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014).

42. هلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحي، تر : نهاد صليحة، ط1 ،(القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000).

43. هولب، روبرت : نظرية التلقي، تر : عز الدين أسماعيل ،(جده : النادي الثقافي الأدبي، 1994).

44. وايتمور، جون :الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة، تر: سامي عبدالحميد، (العراق: دار الفنون والآداب للنشر، 2021).

51. يوغاتيريف ، بيتر : الرموز والدلالات في المسرح ، تر : محمد عبازة، (تونس : المطبعة العربية، 1986) .

رابعا_الرسائل والأطاريح:

53. ايمان، صباغ : نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر مقاربة في الوعي النظري وآليات الاجراء، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2016).

خامسا_المجلات والدوريات:

55. العزاوي، عقيل زغير : أهمية الموسيقى في تنمية الأداء التخيلي للممثل، (مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، مج24، ع3، العراق، 2016).

سابعا_الكتب الانجليزية:

56. Jung, C. G. Synchronicity : An Acausal Connecting Principle; CW 8: The Structure and Dynamics of the Psyche, Edited by H. Read, M. Fordham & G. Adler, Translated by R. F. C. Hull, London: Routledge & Kegan Paul,1977).

ثامناً_مواقع الكترونية :

57. محسن النصار : الازياء المسرحية واهميتها في العرض المسرحي ، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3460، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924

REFERENCES:

Wilson, Jilin: The Psychology of Performing Arts, Trans.: , Shaker Abdul Hamid, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 2000).

Abbas, Abdel Wahed Mahmoud: Reading the Text and the Aesthetics of Reception, (Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1996).

Abdul Hamid, Sami: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, 1st edition, (Iraq: Dar Al-Funun and Al-Adab for Printing and Publishing, 2022).

Ahmed, Othman: MaskAl-Brechtian, (Fusoul Magazine, Vol. 2, No. 3, April, Cairo, 1982).

Akzil, Amir: Entanglement is the biggest mystery in physics, Trans.: Anan Ali Al-Shahawi,

Reviewed by: Mustafa Ibrahim Fahmy, 1st edition, (Cairo: National Center for Translation, 2008).

Al-Azzawi, Aqeel Zaghir: The importance of music in developing the actor's imaginative performance, (Babylon University Journal for the Humanities, Vol. 24, No. 3, Iraq, 2016).

Al-Jabri, Muhammad Abed: The Experimental Method and the Development of Scientific Thought, vol. 1, 2nd edition, (Beirut: Dar Al-Tali'ah, 1982).

Al-Khafaji, Talib Mahdi: Relativity between NewtonAnd Einstein, (Baghdad: Al-Hurriya Printing House, 1978).

Al-Kholy, Yumna Tarif: Science, Alienation, and Freedom, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 1987).

Al-Mahdi, Shafiq: Theater Times, (Beirut: Al-Basa'ir Library House for Printing, Publishing and Distribution, 2011).

Aynes, Christopher: Avant-garde Theater, Trans.: Sameh Fikry, (Cairo: Cairo Festival for Experimental Theater, 1994).

Badawi, Abdul Rahman: Existential Time, 3rd edition, (Beirut: House of Culture, 1973).

Bavis, Patrice: Analysis of Theatrical Performances, Trans.: Mona Safwat, (Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2006).

C,Benrubi: Sources and Currents of Contemporary Philosophy in France, Trans.: Abdul Rahman Badawi, 2nd edition, (Beirut: Arab Foundation for Studies, 1980).

Combs, Alan and Mark Holland: The Simultaneity of Science, Myth, and Games, Trans.: Thaer Deeb, 2nd edition, (Damascus: Dar Al-Farqad for Printing, Publishing and Distribution, 2008).

Creswell, Edith: The Age of Structuralism, ed.: Jaber Asfour, 1st edition, (Kuwait: Suad Al-Sabah Publishing House, 1993).

Davis, B. S: The Modern Concept of Space and Time, Trans.: Al-Sayyid Atta, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 1996).

Gholfan, Mustafa: Language, tongue, and sign according toSaussure in the Light of the Sources, Principles, 1st edition, (Libya: New Book House, 2017).

Group of authors: Postmodernism Studies in Social and Cultural Transformations in the West, Trans.: Harith Muhammad and Basem Ali, (Algeria: Ibn al-Nadim Printing and Publishing, 2018).

Hamad, Abdullah Khadr: Contextual and Systematic Literary Criticism Methods, (Beirut: Dar Al- Qalam for Printing and Publishing, ed.).

Hamada, Ibrahim: A Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, (Cairo: Dar Al-Shaab Press, 1971).

Hamdi, Safia Ahmed: Innovative Design for Movement Expression Displays, 1st edition, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 2007).

Heisenberg, Werner: Physics and Philosophy: A Revolution in Modern Science, Trans.: Khaled Qutb, (Cairo: National Center for Translation, 2014).

Hilton, Julian: The Theatrical Performance Theory, Trans.: Nihad Saliha, 1st edition, (Cairo: Hala Publishing and Distribution, 2000).

Holp, Robert: Reception Theory, see: Izz al-Din Ismail, (Jeddah: Literary Cultural Club, 1994).

Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad bin Makram al-Ansari: Lisan al-Arab, vol. 8, (Egypt: Egyptian House for Authors and Publishing,BT).

Iman, Sabbagh: The theory of reception in contemporary Arab criticism, an approach to theoretical awareness and mechanisms of procedure, (unpublished master's thesis, Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages, Department of Arabic Language and Literature, University of Algiers 2, Algeria, 2016).

Jesskam, Greg: Video and Cinema on Stage, Trans.: Muhammad Kamel, (Cairo: Egyptian General Book Authority, 2010).

John,Lyons: Language and Linguistics, Trans.: Mustafa al-Tuni, vol. 1, 1st edition, (Egypt: Dar al-Nahda al-Arabiya, 1987).

Khader, Nazem Odeh: The Cognitive Fundamentals of Reception Theory, 1st edition, (Amman: Dar Al-Shorouk, 1997).

MatterHenk: Modern Drama in Germany, Trans.: Abdo Abboud, (Damascus: Ministry of Culture Publications, 1983).

Mohsen Al-Nassar: Theatrical costumes and their importance in theatrical performance, Al- Hiwar Al-Mutamaddin magazine,No3460,https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924.

Muhammad, Taj: Structuralism, Method and Theory, (Derasat Magazine, No. 6, December, Algeria, 2014).

Neal, Amy and others: Jung's Dictionary of Psychoanalysis, ed.: Al-Zahra Ibrahim, 1st edition, (Iraq - Italy: Mediterranean Publications, 2022).

Othman, Abdel Muti Othman: Elements of Vision in the Theater Director, 1st edition, (Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, 2009).

Ricoeur, Paul: Time and Narrative, Trans.: Saeed Al-Ghanimi, 1st edition, vol. 3, (Lebanon: New United Book House, 2006).

Rosenthal, M. and B. Yudin: The Philosophical Encyclopedia, Translated by: Samir Akram,
Reviewed by: George Tarabishi, 2nd edition, (Beirut: Dar Al-Tali’ah for Printing and Publishing, 1980).

Silami, Norbert: The Encyclopedic Dictionary of Psychology, Trans.: Wajih Asaad, Part 2,
(Damascus: Ministry of Culture, 2001).

Struck, John: Structuralism and Beyond, Trans.: Muhammad Asfour, (Kuwait: World of
Knowledge Series, 1996).

Whitmore, John: Directing in Postmodern Theater, Trans.: Sami Abdel Hamid, (Iraq: Dar Al- Funun wa Al-Adab Publishing, 2021).

Yafot, Salem: Contemporary Philosophy of Science and its Concept of Reality, 1st edition, (Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, 1986).

Youssef, Aqeel Mahdi: The Joy of Theater, (Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, 2000).

Yugatyrev, Peter: Symbols and Connotations in Theater, Trans.: Muhammad Abaza, (Tunis: Arab Press, 1986).